



AUTORRETRATOS: O CORPO COMO LUGAR DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL

Fabiola Gomide Baquero Carvalho¹

Esta comunicação é parte de um projeto mais amplo que tem como objeto de estudo o processo de individualização e de identificação (ORLANDI, 2001) do sujeito urbano escolarizado (PFEIFFER, 2000), diagnosticado como superdotado, no que diz respeito às artes, articulando e analisando os discursos pedagógico, científico e artístico em funcionamento, através da legislação específica nacional e distrital e de políticas públicas de educação inclusiva. Para nós, discurso “efeito de sentidos entre locutores” (PÊCHEUX, 1969) e sujeito “o indivíduo interpelado em sujeito pela ideologia (PÊCHEUX, 1975), não se tratando, portanto, de um sujeito empírico, fonte e senhor do seu dizer. Nesse sentido, temos construído um arquivo em que começamos a explorar o discurso científico, analisando a historicidade de conceitos em bases de dados de artigos científicos em português, inglês e espanhol, em que pudemos observar certas formações discursivas dominantes referidas à ideologia neoliberal, visando a uma gestão discursiva da subjetividade, que dialogam com o presente trabalho.

Para essa comunicação, fizemos um recorte mais específico em termos de discurso artístico (NECKEL, 2010), produzido por um sujeito urbano periférico que chamaremos de Pedro, tendo como objetivo compreender como esse sujeito se individualiza, analisando autorretratos – pinturas do corpo - de um aluno da Cidade Satélite do Distrito Federal –DF: o Paranoá. Tomar a cidade enquanto espaço discursivo significa, supô-la enquanto linguagem, povoada de sentidos, como um texto, conforme proposto por Orlandi (2001, p. 185), como espaço onde “*a história e a língua se articulam produzindo sentidos*”.

O Paranoá, enquanto um espaço discursivo articula sentidos contraditórios e ambíguos, particularmente, pela sua localização territorial. É uma das cinco Regiões Administrativas – RA, de maior baixa renda e escolaridade do DF e faz ‘fronteira’ com as duas Regiões Administrativas de maior renda e escolaridade: o Lago Sul e o Lago Norte. A história da construção da capital federal, é marcada por um planejamento urbano que facilitou a segregação social, e que foi se consolidando ao longo dos anos (STEINGBERGER, 1998).

Nesse espaço-tempo urbano, - geográfico, político, social, simbólico, vive Pedro, que foi acompanhado por nós, durante três anos, de 2016 a 2018, dos 15 aos 18 anos, como participante do Programa de Atendimento Educacional Especializado, da Secretaria de Educação do Distrito Federal, em uma sala de recursos de Altas Habilidades ou Superdotação, inaugurada no Paranoá em 2016, 40 anos após a criação do Programa no DF.

¹ Doutoranda do Programa de Inovação e Equidade em Educação da Universidade da Cantábria – ES. Psicóloga da Secretaria de Estado e Educação do Governo do DF.

Esse lapso temporal nos fez retomar Pfeiffer (2000) que afirma que o processo de escolarização e o de urbanização funcionam como instrumentos do Estado para normatizar, estabilizar, regulamentar as normas de ocupação da cidade. Pedro e outros 6 alunos foram os primeiros a participar dessa sala que era dedicada especificamente ao desenvolvimento dos talentos artísticos.

Durante esses três anos, Pedro produziu mais de 50 pinturas, dentre as quais trabalharemos, no momento, com 3, em que dadas determinadas condições de produção, pudemos observar uma repetição, que não significa o mesmo (SILVA, 2016), e uma resistência movediça em que uma memória individual e coletiva se mostra no jogo da paráfrase e da polissemia. Começamos nos perguntando: Como compreender a escolha por autorretratos, característicos da pintura realista, feita por um jovem de 17 anos, negro, pobre, morador de uma cidade periférica do DF? Que sentidos estão expressos em suas pinturas que retratam seu corpo nu, ora de costas, ora de frente, ora encolhido, que materializam o seu estar no mundo em um momento transitório de escolarização?

Imagem 1 – Desesperança (2018)



Vejamos um autorretrato (Imagem 1) produzido por Pedro, a que deu o título de *Desesperança*. Observamos, de imediato, o corpo nu de Pedro, sentado, encolhido, com a cabeça sobre os joelhos e apoiada em seus braços. Como se estivesse abraçando suas pernas. Não é possível ver seu rosto, seus olhos e boca. Sua mão esquerda aparece apoiada ao braço direito. Como se seu corpo estivesse fechado. A cor negra do fundo da tela completa a imagem e os tons pastéis, cinza e bege definem a cor de sua pele. Faz uso de sombras para definir os contornos. O corpo não está centralizado, toma a parte inferior e direita da tela. Também é possível notar seus músculos costais e do braço. Uma representação bastante expressiva de um corpo melancólico, triste e fechado. Um corpo dentro de si mesmo, cru, despido de roupas e alegorias, igual como veio ao mundo.

A imagem tomada pela perspectiva discursiva, como já nos ensinou Pêcheux, é sempre opaca. Há um discurso que a sustenta: uma história, uma memória. Buscamos, assim, retomar a historicidade de alguns conceitos no discurso artístico para compreendê-la². Há um funcionamento de memória pela imagem, pela cor e pelos modos de circulação de imagens melancólicas ao longo da história, que nos ajudam a compreender os ditos e os não ditos sobre esse corpo nu masculino: uma cena prototípica (LAGAZZI, 2015).

² Vale destacar que além das análises dos autorretratos de Pedro, temos nos dedicado a investigar o processo de significação e de subjetivação em autorretratos produzidos por Ana, uma colega de turma de Pedro nessa sala de recursos: uma jovem mulher negra e superdotada. Identificamos, tanto nos trabalhos de Ana como de Pedro uma repetição ao construírem, artisticamente, um discurso identitário: o uso de autorretratos e o corpo nu.

Vamos tentar apreender os sentidos que esse corpo nu, tomado como uma cena prototípica: a imagem como uma materialidade significativa e o trabalho da equivocidade na composição dessa com outras materialidades significantes - verbal, sonora, corporal etc - na história da arte. A cena “prototípica”, segundo Lagazzi, não adjetivaria uma cena à toa: digamos que prototípica seja uma cena que se apresenta como a “mais exata, mais perfeita, mais típica representante de algo que pode se reproduzir em larga escala. Uma cena que, no interdiscurso, se desdobra em imagens que funcionam, como exemplares, concentrando o já-visto” (LAGAZZI, 2015, p. 187). Vejamos, então, essas 3 imagens que se seguem, produzidas em conjunturas históricas distintas sob a dominância de determinadas formações discursivas: aquilo que pode e deve ser dito em dada conjuntura (PÊCHEUX, 1975).

A evolução da história do nu artístico transcorre em paralelo com a história da arte em geral, em condições de produção próprias, no caso, na relação da sociedade com a nudez, com o corpo próprio e o do outro, com os costumes e normas disciplinares... O nu é um gênero artístico que consiste na representação através de diversos meios artísticos (pintura, escultura, cinema e fotografia) do corpo humano desnudo. Nas palavras de Clarck (1956) “ *O nu não é um tema de arte, se não uma forma de arte*”. Isso significa que a pintura de Pedro não é uma novidade, uma excepcionalidade artística, contudo, o faz em uma conjuntura determinada e, conseqüentemente, sentidos outros a serem compreendidos. O lugar de um acontecimento discursivo: o de encontro de uma atualidade com uma memória (PÊCHEUX, 1990). Foucault (1997) também reafirma, de outro lugar teórico, que todo o dito já foi dito por um Outro, o que coloca em questão o sujeito como gerador de significações. Assim, o que temos são possibilidades de discursos, em que os sentidos não são únicos, não possuem uma verdade, mas, sim, uma história. Que história são contadas pelas imagens de Pedro? Como uma singularidade se articula a uma universalidade?

Neckel (2010) nos lembra que os movimentos artísticos não acontecem gratuitamente ‘soltos no ar’, eles estão imbricados ou por uma relação de confronto ou por momentos de identificação. Mesmo de forma breve, tentaremos, aqui, desvelar alguns sentidos que esse corpo nu masculino representou em determinados momentos históricos para compreender o imaginário acerca dessa representação nas pinturas de Pedro, retomando as imagens 2, 3 e 4.

Imagem 2³ – Flandrin, Jovem nu sentado à beira mar, 1836 (pintura à óleo)



Imagem 3⁴ – Von-Gloeden, Caín, 1902 (foto)



Imagem 4⁵ – Robert Mapplethorpe, Ajitto, 1981 (foto)



³ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte_Flandrin_-_Young_Man_by_the_Sea_-_WGA07905.jpg. Acesso em 04 jul. 2021.

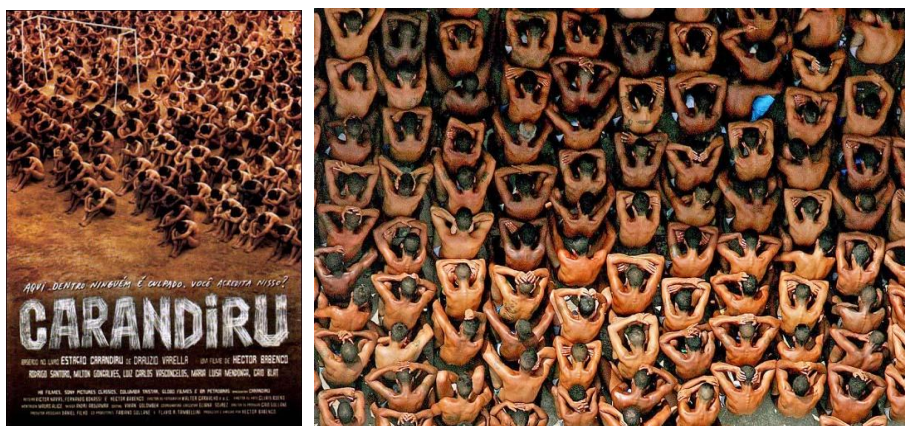
⁴ Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_\(1856-1931\)_-_n._0263_-_Caino,_ca._1902.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_(1856-1931)_-_n._0263_-_Caino,_ca._1902.jpg). Acesso em 04 jul. 2021.

⁵ Disponível em: https://www.artsy.net/show/kiasma-museum-of-contemporary-art-robert-mapplethorpe?sort=partner_show_position. Acesso em 04 jul. 2021.

A construção de um modelo do corpo nu masculino fixada no mundo clássico e na arte tradicional - modelo atlético, modelo hercúleo e modelo efêbico - é reproduzida na pintura moderna e, em particular, na fotografia do século XIX da imagem 2. Já a Imagem 3 é uma releitura da imagem 2, uma fotografia intitulada *Caín*. Nessa imagem, destaco o título *Caín*, que nos remete a uma formação discursiva religiosa. Assim, temos um corpo nu que expressa a vergonha, a culpa, a solidão e a maldade de um homem miserável, em uma posição corporal original, fetal, da natureza. A Imagem 4 uma fotografia de 1981, também uma releitura das imagens 2 e 3. Uma ruptura com o modelo de beleza estético clássico do homem branco, buscando trazê-lo como tendo uma forma perfeita: um corpo musculoso e escultural, com linhas guiadas pela geometria e simetria, que lembram as esculturas da Grécia Antiga. O erotismo representado pela nudez e a presença da genitália, nos leva a representação da origem, da natureza, mas também da curiosidade por esse corpo desconhecido, forte, negro e belo. Poderia ser vista como uma crítica a hipersexualidade do corpo do homem negro.

O que parece se repetir nessas imagens, ao longo da história, é a busca pela perfeição, pela beleza, um ideal de forma e de corpo. Porém essa imagem nos remete a outras que povoam nosso imaginário e que colocam em evidência a relação entre a arte e o político. Vejamos a imagem 5:

Imagem 5 – Peça publicitária do filme: Aqui ninguém é culpado, você acredita nisso? Carandiru, 1992 (Imagem de Walter Carvalho)



Uma fotografia com vários corpos masculinos nus, na mesma posição fetal, sentados com as cabeças entre os joelhos e os braços. Uma fotografia de Walter Carvalho, que foi utilizada como peça publicitária do filme brasileiro “Carandiru”, lançado em 1992, dirigido por Héctor Babenco, baseado no livro de Drauzio Varella. Um filme que abalou a sociedade brasileira por transformar em arte a condição de barbárie, desumana e cruel em que o sistema carcerário no país se encontrava/se encontra.

Para falarmos da Imagem 5, chamo atenção para uma diferenciação que a língua inglesa (CLARK, 1956) faz para distinguir entre o nu corporal/pelado: *the Naked* e o nu artístico *the Nude* de que até o momento não tratamos, por entender que as imagens anteriores representavam de forma mais direta um nu artístico. Mas ao nos depararmos com a Imagem 5, observamos que os corpos nus que aparecem na imagem não são um nu artístico, mas, sim, corpos pelados de presos, homens, condenados, em estado mais puro e animal, são corpos que denunciam a barbárie. Trazem um desconforto: é a imagem de corpos nus objetificados, como animais ou coisas - desumanizados. Uma imagem que se tornou corriqueira, infelizmente, em nossa realidade social.

O filme chocou a sociedade brasileira com essas e outras imagens do corpo nu masculino, morto, estirado, jogado ao chão, o que possibilita desdobramentos estatísticos sobre a população masculina encarcerada, que ajudam a construir um imaginário de que todos os jovens, pobres, negros, não escolarizados, são marginais, bandidos, são corpos vulneráveis, objetos... Sentidos que circulam em instituições sociais como a escola, a polícia, a casa, a igreja, que vão povoando o imaginário de muitos corpos como os de Pedro. Corpos sem liberdade, culpados, impedidos, mas musculosos, belos, sexualizados, objeto de desejo. Silva (2018, p. 258) afirma que:

Em nosso país, essa relação entre discurso e interdiscurso no que se refere a esses limites e fronteiras móveis e movediças presentes nas relações sociais, em condições materiais de existência determinadas, tem como elemento estruturante da construção dos referentes *pobreza e exclusão*, a Escravidão, pensada no interior da ideologia da colonização: a escravização dos índios e a dos africanos e a sua libertação.

Nesse sentido, a partir da noção de transparência da linguagem temos o caráter material do sentido das palavras, dos enunciados e das imagens, indicando que o sentido não existe em si mesmo, que “uma palavra, uma expressão, uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade” (PÊCHEUX, 1988, p. 161). Elas recebem seu sentido da formação discursiva, referida às formações ideológicas, na qual são produzidas. Por isso é possível estabelecer essas relações de sentido entre essas imagens.

Na Imagem 6 produzida por Pedro, temos a pintura de seu dorso tomando toda tela, e as mãos arranhando o peito, tentando ferir a pele, rasgar o peito. A ideia de força e movimento nos dedos são reforçadas pelos desenhos das veias, músculos e das tonalidades entre a cor e a sombra do bege, marrom, cinza e preto. Um *Raio X* de quê?

Imagem 6 – Raio X (2018)



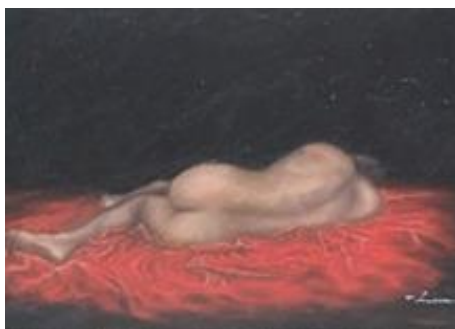
A ambiguidade entre os sentidos de um corpo perfeito diante da imperfeição do mundo, marcada pelas diferenças da cor e desigualdades sociais, que se materializam em um corpo negro e pobre, causam dor, raiva e provocam rupturas na pele. Como pode esse corpo negro ser merecedor do privilégio da escolarização universitária? Um corpo que sente a dor em se transformar, de querer ser mais, de querer ser diferente, de querer resistir, ou melhor querer apenas ser um universitário. Deixar de ser um corpo aprisionado ao fracasso, a ser sempre excluído, especialmente quando a possibilidade de entrar em uma

universidade pública, em um curso de artes plásticas, ocupa um espaço urbano privilegiado, em um lugar social diferente daquele comumente esperado para esse corpo: o do Plano Piloto.

Podemos apreender, também nessa Imagem 6, como nos lembra Modesto (2019) uma discursividade da resistência do corpo negro, para a qual confluem diversos problemas de um social brasileiro estilhaçado: o racismo, que estrutura a sociedade e as relações sociais entre negros e brancos e a relação que se estabelece entre (in)justiça, direito, desigualdade e diferença. É preciso escutar uma voz já posta, potente e em circulação na trama das relações raciais, tecida em nossa formação social, cuja escuta muitas vezes lhe é negada (MODESTO, 2019, p.117). E, então, o corpo de Pedro grita. Resiste. Trabalhar as contradições que imbricam dominantes e dominados é também uma forma de mostrar como o sofrimento se constrói socialmente, demarcando o que é possível sofrer.

Por fim, a terceira pintura de Pedro, a Imagem 7, denominado *Ninar*, traz o seu corpo deitado de costas em um pano vermelho: um corpo deitado e retorcido, quase em posição fetal. O tamanho do corpo agora é menor em proporção ao tamanho da tela, está centralizado numa tela de fundo negro. Seus músculos, agora relaxados, não demonstram a tensão, a força muscular. O corpo dorme em cima de um tecido vermelho que parece acolhê-lo como o ventre materno ou queimá-lo como o fogo. A fragilidade de um corpo que se encolhe diante do fogo das diferenças sociais. Uma realidade que queima e arde na pele, mas que teima em resistir mesmo descansando na brasa, no fogo, no sangue. E, também, um corpo que descansa....dorme...se encolhe...é ninado. Por quem? Qual é esse outro capaz de acolhê-lo?

Imagem 7 – Ninar (2018)



Concluimos que Pedro, ao construir e formular, artisticamente, um discurso identitário que é dele, e que também é de todos os Pedros – homens, jovens, negros, pobres, excluídos - faz trabalhar um imaginário construído em uma formação social capitalista periférica, forjado em uma memória de um país colonizado, machista, escravocrata, e, ao mesmo tempo, modos de luta e resistência. Um corpo atravessado pela história, pela memória e pela ideologia, que tem uma materialidade, no qual se textualizam as lutas de classes e de gênero (FERRARI; NECKEL, 2017).

REFERÊNCIAS

CLARK, K. **The nude**: a study in ideal form. Princeton University Press, Nova Jersey, 1956.

FERRARI, Ana Josefina; NECKEL, Nadia Régia Maffi. Corpos atravessados: opacidades histórico-midiáticas. *In: Análise de Discurso em Rede*: Cultura e Mídia. Campinas - SP: Pontes 2015. p. 219–231.

LAGAZZI, Suzy. Paráfrases da Imagem e Cenas Prototípicas: em torno da memória e do equívoco. *In: FLORES, Giovanna; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange (org.). Análise de Discurso em Rede*: Cultura e

Mídia. Campinas: Pontes, 2015. p. 177–189.

NECKEL, Nádia Regia Maffi. **Tessitura e tecedura**: Movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual. Universidade Estadual de Campinas, 2010.

MODESTO, Rogério. Gritar, denunciar, resistir: "como mulher, como negra" *In*: **Uma homenagem à Suzy Lagazzi**: O discurso nas fronteiras do Social. 2019. p 111-134.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: Princípios & Procedimientos. São Paulo: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **Por uma análise automática do discurso**. São Paulo: Unicamp, 1969.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica da afirmação do óbvio. São Paulo: Unicamp, 1975.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1990.

PFEIFFER, Claudia C. **Bem Dizer e Retórica**: Um lugar para o Sujeito. Unicamp, 2000.

SILVA, M. Cartilhas: uma representação do Português como língua nacional. *In*: ASSUNÇÃO, C.; FERNANDES, G; KEMMLER, R. (org.). **Tradition and Innovation in the History of Linguistics**. Münster: Nodus Publikationen, 2016. p.338-346.

SILVA, M.O sujeito urbano escolarizado e as políticas de língua(s): de pobre a excluído. **Revista Investigações**, Recife, p. 248-264, 2018.

STEINGBERGER, M. Formação do aglomerado urbano de Brasília no contexto nacional e regional. *In*: BRASILIA, UnB (ed.). **Brasília – gestão urbana**: conflitos e cidadania. Brasília: 1998. p. 23–54.